

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

43 | 2004

Varia

---

### Natalia Noussinova, *Quand nous reviendrons en Russie... Le cinéma russe de l'étranger. 1918-1939*

Moscou, NIIK-Eisenstein Centr, 2003, 460 p. (en russe)

Rachid languirov

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/1672>

ISBN : 978-2-8218-1016-7

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2004

ISBN : 2-913758-43-6

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Rachid languirov, « Natalia Noussinova, *Quand nous reviendrons en Russie... Le cinéma russe de l'étranger. 1918-1939* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 43 | 2004, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1672>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Natalia Noussinova, *Quand nous reviendrons en Russie... Le cinéma russe de l'étranger. 1918-1939*

Moscou, NIIK-Eisenstein Centr, 2003, 460 p. (en russe)

Rachid Ianguirov

---

- 1 Avec cet ouvrage consacré aux cinéastes russes émigrés des années 1920-1930, Natalia Noussinova vise à créer une sorte d'événement scientifique en Russie où il constitue une première : en effet, alors que de nombreuses études en allemand, anglais, italien et français existent sur la question, il n'y en avait aucun en langue russe<sup>1</sup>. Il était donc temps de partir des archives, des documents et des témoignages russes et de les croiser avec ces recherches étrangères. Il était temps que la recherche nationale s'emparât de ce sujet dans le cadre de la réévaluation de cette « Russie de l'extérieur » que fut l'émigration. L'auteur qui fut chercheur à l'Institut du cinéma du temps de l'URSS et qui collabore régulièrement aujourd'hui à la revue *Kinovedtchevski zapiski*, s'étant rendu en France, en Italie, aux États-Unis et en Belgique à de nombreuses reprises, s'est donc chargée de « donner une idée générale du phénomène du cinéma russe de l'étranger, peu connu jusqu'à présent » (pp. 6-7) à ses compatriotes. Disons d'emblée qu'au plan scientifique, le lecteur déchantait rapidement tant il lui vient d'interrogations et d'objections devant les partis pris ou les négligences méthodologiques et d'étonnements ou d'indignations devant le nombre d'approximations et d'erreurs factuelles qui affaiblissent les mérites de l'auteur.
- 2 L'emphase du titre – tiré de manière approximative d'une strophe d'un poème de Guéorgui Adamovitch placée en épigraphe de l'ouvrage – paraît d'ailleurs peu accordée à un travail historique. La caricature de Mosjoukine en couverture, tirée d'une revue soviétique, peut également paraître étrange, sans parler de sa qualité graphique qui ne soutient pas la comparaison avec l'iconographie, à l'étranger, du « Roi de l'écran ».
- 3 Mais au-delà de ces aspects qu'on peut juger secondaires, il faut s'intéresser au fond de la démarche de l'auteur, la définition de son objet.

- 4 Son livre est construit en deux grandes parties, un essai historique à proprement parler, et une anthologie de textes, de notices biographiques, suivie d'annexes et d'index.
- 5 La première partie se fonde sur la prémisse qu'après la révolution d'octobre 1917, le cinéma russe est à « la croisée des chemins » : faut-il émigrer ou faut-il rester ? Le « cinéma émigré » est situé par l'auteur entre 1918 et 1939 et l'on suit l'exil des cinéastes (trajets et installations en Europe et aux États-Unis), on évoque leur « psychologie » et on envisage un certain nombre de phénomènes culturels ou sociaux qui lui sont liés : mythologie russe, thèmes, enjeux (un « cinéma national » émigré, un « style national »).
- 6 De nombreuses questions pourtant se posent. Pour commencer la formule « le cinéma russe de l'étranger », en sous-titre de l'ouvrage, est-elle pertinente ? Cette communauté n'avait en effet rien d'ethniquement monolithique et y eut-il jamais « un » cinéma russe de l'étranger s'il est indéniable qu'il y eut « du » cinéma russe ou des Russes faisant du cinéma hors de Russie ? Le terme même de « cinéma émigré », dont l'auteur se sert fréquemment, n'est lui-même jamais élucidé, sans doute parce qu'il est calqué sur celui de « littérature émigrée », alors que les deux termes ont peu de points communs. Dès lors la « lutte pour un style national » (donnant naissance à des « centaures »), qui forme un des sous-chapitres, apparaît comme très problématique. Pour ne prendre qu'un exemple qui parlera aux lecteurs français : quand Nikolai Evréinoff, metteur en scène de théâtre russe et soviétique, installé à Paris, tourne en 1931 *Pas sur la bouche*, opérette de Maurice Yvain de 1925 (dont Resnais a réalisé une nouvelle adaptation récemment), s'inscrit-il dans le « cinéma russe émigré » ? Il est évidemment permis d'en douter... même si la vedette du film est le Russe Rimsky.
- 7 D'autre part les bornes chronologiques choisies – 1918-1939 – qui ne coïncident ni avec la périodisation générale du cinéma, ni avec la chronologie de l'histoire du pays, permettent mal de cerner cet objet. Si l'on peut, à la rigueur, considérer la seconde date comme marquant la fin de la première vague d'émigration, en revanche pourquoi la faire commencer en 1918 (étape caractérisée par l'auteur de « douce ») ?
- 8 L'absence de corpus de référence se manifeste cruellement dans ces deux cas. De quoi, de quels films parle-t-on ? Suffit-il d'un lien aussi aléatoire que la personne d'un émigré ou d'une thématique pour parler de « cinéma russe émigré »... C'est de toute manière faire bon marché du caractère international du cinéma, de la circulation des cinéastes à cette époque de part et d'autre de l'Atlantique, entre la France et l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, etc. Les affirmations de cette partie du livre sont donc fragilisées par ces raccourcis, comme elles le sont de voir ignorée l'existence de colonies russes depuis le XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, Amérique et Chine que rejoignent ces émigrés ou avec lesquelles ils se trouvent en rapport. À lire ce livre, on dirait que leur existence commence après l'évacuation du Sud de la Russie, après la défaite des Blancs ! Ces deux aspects auraient dû être examinés et analysés avant de se lancer dans d'hypothétiques théories d'un « cinéma national » russe en exil qui se révèle le fruit d'un « bricolage » fait d'anecdotes, d'interprétations thématiques, de sollicitations diverses. On passe ainsi de « la Crimée et la Turquie, fenêtres vers l'Europe », au « cinéma russe en Europe "Nouvelle Babylone" », à « la dispersion des studios russes », « la lutte pour un style national ou la naissance de centaures », la « Mythologie du film émigré », « Prague périphérie culturelle »<sup>2</sup>, le « Cinéma russe en Amérique, le Hollywood russe », etc.

- 9 Dans les premières pages du livre, il est affirmé que sous l'influence des symbolistes et de l'engouement pour le mysticisme, les cinéastes russes de 1917-1918 *auraient cherché* à créer un cinéma mystico-religieux (p. 19). On peut certes aligner deux dizaines de films sur des thèmes sataniques qui reflètent les sentiments « apocalyptiques » de la période révolutionnaire, mais transformer ce fait en un phénomène homogène et « planifié » n'est en rien démontré et surtout, quels liens perdurent-ils entre cette brève période en Russie même et la production qui se développera à l'étranger ? On pourrait a contrario avancer l'idée que, dans *le Brasier ardent* (1923), Mosjoukine se moque de cette imagerie mystico-religieuse et procède, pour son compte, à sa liquidation, en la plaçant dans l'imaginaire échauffé d'une femme frustrée qui rêve du grand amour et tout à la fois le craint. Certains aspects de la poétique de ce « cinéma émigré » sont parfois intéressants, mais la mauvaise connaissance du contexte ruine ces remarques. Pourquoi l'onirisme serait-il un trait distinctif du cinéma émigré alors qu'on le trouve partout y compris dans *Aelita*, film-« vitrine » du cinéma soviétique ! L'analyse de la mythologie du cinéma émigré (pp. 107-115) se limite dès lors à une compilation de thèmes : Paris, l'argent, l'infantilisme, le bateau, le masque, le jeu social. L'objet de l'étude n'est pas défini, le contexte est ignoré ce qui met à mal les analyses proposées, fussent-elles relativement détaillées.
- 10 Sous le titre « la culture russe dans l'émigration » il s'agit ensuite d'examiner le rôle du cinéma par rapport aux autres arts dans cette émigration, c'est-à-dire le « refuge » et le « pain quotidien » qu'il aurait représenté pour des gens de théâtre, de littérature, de l'art. Or si la première sous-partie s'efforçait de présenter un état de la question quoique en des termes discutables, on l'a vu, la seconde est des plus arbitraires : on choisit tel ou tel personnage, tel cas, manifestement moins parce que le sujet l'exige que parce que des matériaux sont à disposition. Il en résulte évidemment une impression d'aléatoire ou en tout cas un flagrant déséquilibre. Pourquoi s'attacher à tel point au conflit que Constantin Miklachevski engagea avec la Tobis à propos de *la Kermesse héroïque* de Jacques Feyder dont il revendiquait la paternité du scénario ? Le chapitre, intitulé avec grandiloquence « Qui est l'auteur de la *Kermesse héroïque* ? », se fonde sur une correspondance de Miklachevski avec Kamenka après la première berlinoise du film, en 1936, mais ignore la relation qui en est faite dans *Minuvshee* (tome 20, 1996) où est publiée la correspondance de Miklachevski. L'acteur et metteur en scène – rattaché ici au théâtre qu'il avait pourtant quitté pour le cinéma depuis le début des années 1920 (n'y revenant qu'à la veille de sa mort en 1943), croit reconnaître dans le scénario de Charles Spaak le sujet qu'il avait exposé à Albatros assorti d'un album iconographique, « la femme de Rubens ». Kamenka répond qu'il ne se souvient pas, qu'il a retrouvé l'album mais ne voit guère de rapport et exprime toute sa confiance en Feyder et Spaak qui ne sauraient être soupçonnés de plagiat. Miklachevski dépose néanmoins une plainte au tribunal. Dans une lettre à Evréïnoff (qui se trouve dans les archives d'État du RGALI), il dit qu'il a obtenu 1 500 marks de la Tobis mais qu'il renonce à poursuivre Spaak et Feyder, qui sont de « bons cinéastes »... La conclusion de Noussinova à la suite de cet épisode à la fois « énorme » et insignifiant surprend : il démontrerait que « l'apport des émigrés russes au cinéma européen ne se borne pas à une simple influence esthétique » !
- 11 Le cas de Miklachevski comme ceux de Zamiatine (dont on propose une appréciation qui stupéfiera les spécialistes de littérature<sup>3</sup>), Bounine ou Evréïnoff semblent être des

- « occasions » plus que le résultat d'une analyse sérieuse de la période, des places respectives des protagonistes de l'émigration.
- 12 La partie originale de ce livre se termine là laissant la place à l'anthologie qui s'ouvre sur une galerie de portraits de sept cinéastes proposés comme emblématiques. On est là dans la répétition de choses connues voisinant avec des innovations quelque peu arbitraires (il est question du « cercle des proches de Mosjoukine » – Lissenko, Kiki de Montparnasse, Bilinsky, Koline – pourquoi ceux-ci et non Strijevski, Tourjanski, Volkoff ? On ignore en outre tout de leurs rapports à Mosjoukine, ceux de Kiki n'ayant, on s'en doute, aucun caractère artistique...). Des notices biographiques sommaires et truffées d'erreurs ou d'omissions : la date de décès de Lissenko serait inconnue, alors qu'il est aisé de savoir qu'elle a disparu en 1969 (p. 287) ! Koline, lui, serait mort « après 1954 », alors que c'est en 1973 (p. 289) ; Mosjoukine est qualifié d'« ancien officier d'artillerie », alors qu'il n'a pas servi un seul jour dans l'armée russe, contrairement à Volkoff. Cette dernière erreur et même documentée par une photo publicitaire de 1914 où l'acteur est sans doute dans un rôle de fiction. Etc.
  - 13 La composition des matériaux est, dans cette partie, particulièrement négligée : on rencontre le même récit de la biographie d'Ermolieff trois fois (pp. 16-17, 90-91, 267-268) et beaucoup de choses sont à l'avenant.
  - 14 Quant à l'anthologie de quinze textes – « Pour une histoire de la pensée cinématographique émigrée » – elle se révèle partielle tant par son volume que par ses choix. Les textes sont mal reliés au reste du livre et sont visiblement introduits pour afficher les priorités « scientifiques » de l'auteur avec, cependant, une dépense intellectuelle réduite, car le « service minimum » de l'appareil critique fait défaut : identification (des noms et des pseudonymes), prénoms, ou, a contrario, érudition prise en défaut : un texte sur « musique et cinéma » d'Alexéï Arkhangelski, daté de 1928, est attribué à un chef de chœur en Tchécoslovaquie mort en... 1924, confondu avec le compositeur (1881-1941) vivant à Paris et à Hollywood (p. 385) ; le fondateur de Rouss, Mikhaïl Trofimov, est censé avoir émigré alors qu'il est resté en Russie et a été déporté dans les années 1930 (pp. 19-20) ; la maison Rouss est dite « nationalisée » en 1919 (p. 21) alors qu'elle est devenue Mejrabpom avec les capitaux occidentaux du Secours rouge international jusqu'en 1936 ; l'épouse du producteur Paul Thieman aurait entrepris de relancer une maison de production en 1931, dit-on à partir d'un document ainsi commenté : « peut-être que ce fragment de lettre que nous livrons ici donnera à un collègue le courage de poursuivre la recherche afin d'éclairer cette histoire... », or Elisabeth Thieman (née Mikvic) est morte en 1926, etc.
  - 15 Un texte de cette anthologie émigrée fait bien apparaître l'ambiguïté de toute l'entreprise, il s'agit de celui de Serguéï Bougoslavski. Il provient en fait de *Kino*, journal moscovite, ici rattaché à « la pensée » de l'émigration parce qu'il avait été... repris dans un journal russe de Paris comme cela arrivait fréquemment ! En revanche on ignore la personnalité d'un André Levinson, critique influent, écrivain prolifique, auteur de critiques de cinéma et d'une étude dans *l'Art cinématographique*. Il est vrai que lui aussi troublerait cette idée reçue d'une singularité de la « pensée » émigrée qu'il était d'ailleurs le premier à remettre en question.
  - 16 L'auteur présente sa recherche comme pionnière. À la lire, il s'agirait d'un sujet peu connu sinon inédit. Faisant allusion à un projet concernant le cinéma russe émigré en France qu'avait eu la Cinémathèque française et auquel elle collabora quelque temps (après Lenny Borger, son initiateur), elle informe le public russe que ledit projet

échoua, alors qu'il fut bel et bien mené à bien en 1995 à Montreuil où le Musée de l'Histoire vivante accueillit une exposition, qu'il y eut un mois durant une rétrospective et qu'un ouvrage fut publié dans le cadre du « Premier siècle du cinéma » par la Cinémathèque.

- 17 Le texte de ce livre serait-il resté sur les étagères de l'éditeur depuis plus de dix ans pour ainsi ignorer en toute quiétude ce qui a pu se passer dans son propre champ ? On avait coutume d'expliquer ainsi le décalage qui apparaissait entre les ouvrages soviétiques et les occidentaux du temps de l'URSS où, en effet, il n'était pas rare, que les délais de fabrication fussent fort longs. Mais ce livre vient de paraître dans une maison d'édition née après 1991 et l'auteur a publié tant en Russie qu'en France ou en Italie des éléments de sa réflexion<sup>4</sup>, il s'agit donc bien de négligence.
- 18 Il est vrai qu'elle omet de présenter au lecteur russe l'historiographie de la question et, dès lors, ne peut en proposer l'analyse ni la discuter ; ignorant volontairement ce qui a pu être fait par ses collègues en Russie comme à l'étranger, elle se dispense de se confronter à d'autres points de vue et d'autres références. On ne trouve ainsi aucune mention du premier ouvrage qui ait abordé cette question de l'émigration, celui de Jay Leyda, pourtant classique, qui lui consacre un chapitre<sup>5</sup>, ni à l'ouvrage de François Albera entièrement consacré à la question pour ce qui concerne la France<sup>6</sup>, ni au travail d'Olga Matich sur Hollywood<sup>7</sup>, sans parler des ouvrages de référence sur l'émigration russe<sup>8</sup>. La position de l'auteur sur la bibliographie est très capricieuse. Ainsi, à la différence de certaines de ses publications antérieures, elle ne fait pas référence aux travaux importants d'un point de vue méthodologique de Mark Raeff<sup>9</sup>. Sont-ils devenus superflus ou apparaîtraient-ils contraires à la démarche adoptée ici ?
- 19 D'autre part, au plan méthodologique, on peut relever en plus d'un point que ce travail ne s'efforce pratiquement jamais de croiser des sources, explorer divers aspects d'un événement. Il y a un unilatéralisme des données qui les rend fatalement contestables. Ainsi toute la partie sur Evréïnoff est-elle fondée sur l'exploitation des « Mémoires » et « Journaux » de Kachina, son épouse, présentés d'ailleurs comme des archives inédites alors qu'ils ont été en partie publiés (Paris, 1964).
- 20 Le projet de donner aux Russes un ouvrage de référence sur l'émigration cinématographique a donc échoué, espérons que ce livre ne découragera d'autres initiatives moins empreintes d'amateurisme.

---

## NOTES

1. Citons notamment dans la bibliographie récente sur ce thème deux numéros de *Griffithiana* de 1989 (n° 35-36 et 37) avec des articles de Vittorio Martinelli, Lenny Borger, Kristin Thompson, Vaclav Merhaut ; François Albera, *Albatros, des Russes à Paris, 1919-1929*, Paris-Milan, Cinémathèque française-Mazzotta, 1995 ; et deux numéros de *Cinegrafie* de 1996 et 1997 (n° 9 et 10) avec des articles de Martinelli, Oksana Bulgakova, N. Noussinova et F. Albera ; ainsi que notre contribution au numéro « Gance » de 1895 (n° 31, 2000) à propos de l'apport russe au Napoléon.

2. L'expression est des plus malheureuses ! Prague était considérée comme « l'Oxford russe », c'était un centre culturel de l'émigration non une périphérie...
3. C'est sa volonté de « cesser de vivre sous un masque » qui expliquerait son destin d'émigré de l'intérieur puis de l'extérieur, ce qui fait bon marché des positions successives de l'écrivain. L'ignorance des travaux des spécialistes sur Zamiatine réduit ce chapitre à une spéculation sur l'influence de son roman *Nous* sur le projet d'Eisenstein *The Glass House* (pp. 217-220), bien que cette proximité n'ait jamais pu être étayée sur le moindre fait ou document en dehors d'une vague ressemblance.
4. Dans l'ouvrage collectif édité par le Musée d'Orsay, le *Cinéma russe avant la révolution*, Paris, Ramsay, 1989 ou dans *Cinegrafie* n° 9 et 10 (Transeuropa, Ancona) 1996 et 1997 et *Kinovedtcheski zapiski* (Moscou) n° 43, notamment.
5. Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film. A Study of the Development of Russian Cinema from 1896 to the Present*, London, 1960 (rééd. 1973, 1983) ; Chapter « Moscow-Odessa-Paris » [édition franç. Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976]
6. *Op. cit.*, ainsi que « Il cinema russo emigrato in Francia », *Cinegrafie* n° 10, 1997.
7. Olga Matich, « Les Russes à Hollywood / Hollywood sur la Russie », NLO, 2002, n° 54.
8. Parmi bien d'autres Michelle Beyssac, *La vie culturelle de l'émigration russe en France : Chronique (1920-1930)*, Paris, PUF, 1971 ; *Chronik Russischen Lebens in Deutschland 1918-1941*. Schloegel Karl, Kucher Katharina, Suchy Bernhard und Thum Gregor. (Hrsg.), Berlin, 1999.
9. Notamment Mark Raeff, *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration 1919-1939*. New York-Oxford, 1990.